EL SHAKUHACHI DE LA SECTA FUKE: INSTRUMENTO DEL ZEN

Andreas Gutzwiller

Origa

EL SHAKUHACHI DE LA SECTA FUKE: INSTRUMENTO DEL ZEN

Andreas Gutzwiller

Fuente: The World of Music, 1984, vol. 26, n.º 3, Sacred Music II (1984), pp. 53-65.
Publicado por: VWB - Verlag für Wissenschaft und Bildung.
URL estable: https://www.jstor.org/stable/43561007

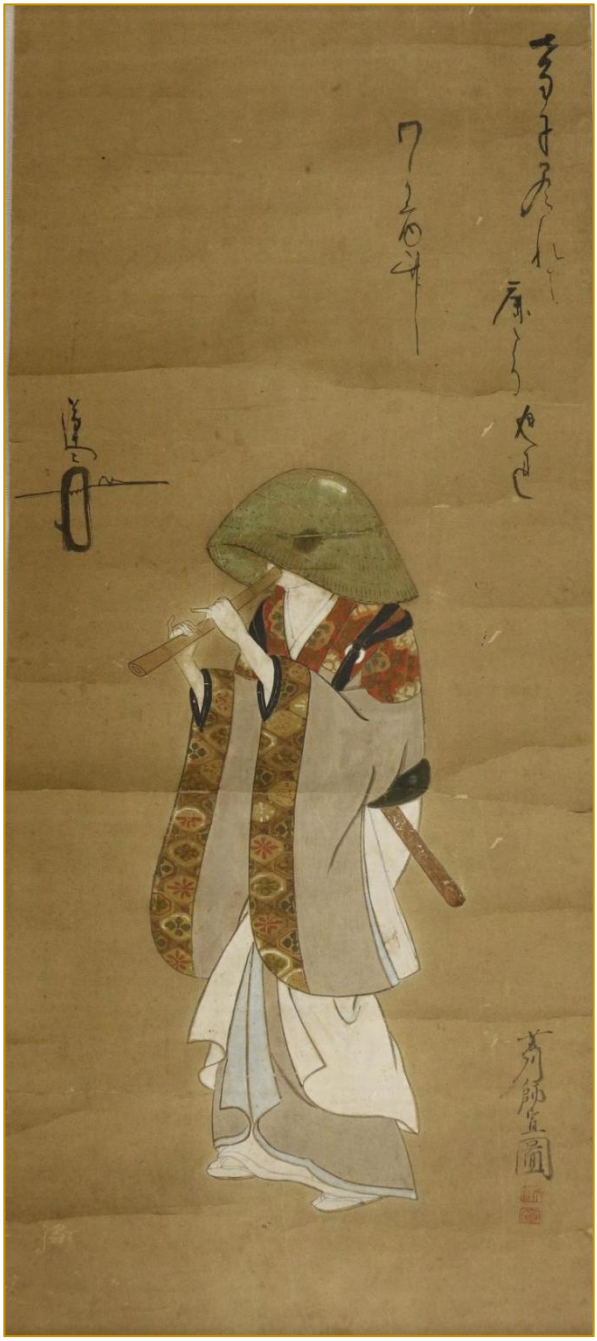
Tomado del sitio:

https://www.jstor.org/

para una traducción y edición independiente del inglés al español latinoamericano,sin fines de lucro y solo con motivos de estudio y práctica, por

Diego Daleffe Xiàng Xī
迭戈 达莱夫 向 西

Sierra de los Comechingones - Argentina - Verano de 2025



EL SHAKUHACHI DE LA SECTA FUKE: INSTRUMENTO DEL ZEN[1]

- Andreas Gutzwiller -

De todos los instrumentos musicales japoneses que aún se tocan hoy, la flauta *shakuhachi* tiene quizás la historia más curiosa de todas, lo que la convierte en una especie de forastera en este sentido.

Introducido en Japón desde China en el siglo VII, pronto olvidado, y quizás regresado de nuevo en el siglo XIII, el *shakuhachi* ocupó durante mucho tiempo un lugar especial y no fue hasta el siglo XIX que se asoció con otros instrumentos. Pero el *shakuhachi* no solo es un forastero en términos históricos: también es un instrumento de forasteros, e incluso su música, que se ha desarrollado durante largos períodos de aislamiento social, ha adquirido características curiosas y excéntricas: un excéntrico entre los instrumentos y un instrumento de excéntricos.

No está claro hasta qué punto se remonta el vínculo entre el *shakuhachi* y el budismo, ni su naturaleza exacta. Existe poca información sobre si dicha conexión ya existía en China antes de que el instrumento llegara a Japón. El *Wên-hsien*

[1] Traducido del original en alemán al inglés por Andreas Gutzwiller.

t'ung k'ao, escrito en 1317, menciona que un monje del Templo Ekô tocaba el *shakuhachi* ante el emperador Hstian Tsung (reinó del 712 al 756) (Kurihara 1918: 22-23). Sin embargo, cabe suponer que se trató de un caso aislado y que, como parte de los ejercicios religiosos, la interpretación del *shakuhachi* se desarrolló mucho más tarde, en Japón. El *shakuhachi* se introdujo en Japón en un contexto secular, siendo uno de los instrumentos de la orquesta de la corte *gagaku*. En consonancia con sus orígenes chinos, se empleaba en el *tôgaku*, "música china" (il. 1). Aunque ocasionalmente se menciona a sacerdotes budistas de alto rango como intérpretes del *shakuhachi* —como JikakuTaishi (794-864, Kurihara 1918: 53-54)—, no hay motivos para concluir que alguna forma de ejercicio religioso estuviera relacionada con el *shakuhachi*. Ya en el siglo IX, el *shakuhachi* se utilizaba cada vez menos como instrumento de orquesta, y en el siglo XII el emperador Goshirakawa tuvo dificultades para encontrar un intérprete competente. Aunque en una fecha tan tardía como el siglo XIV se menciona a un tal príncipe Kananaga como intérprete del *shakuhachi* (Kurihara 1918: 49-60), parecería que para ese período el instrumento se había vuelto prácticamente obsoleto en los ambientes cortesanos.

De ahí que sea aún más sorprendente la aparición del *shakuhachi* aproximadamente en esta época, en el extremo opuesto de la escala social, concretamente entre grupos de monjes mendicantes poco organizados, a pesar de que hasta la fecha no se ha demostrado ninguna "migración" del *shakuhachi* desde los ambientes cortesanos hacia los monjes mendicantes. Presumiblemente, el *shakuhachi* se introdujo

por segunda vez en Japón desde China, lo que sin duda habría sido posible, ya que el comercio se reanudó en el siglo XIII, tras una larga pausa.

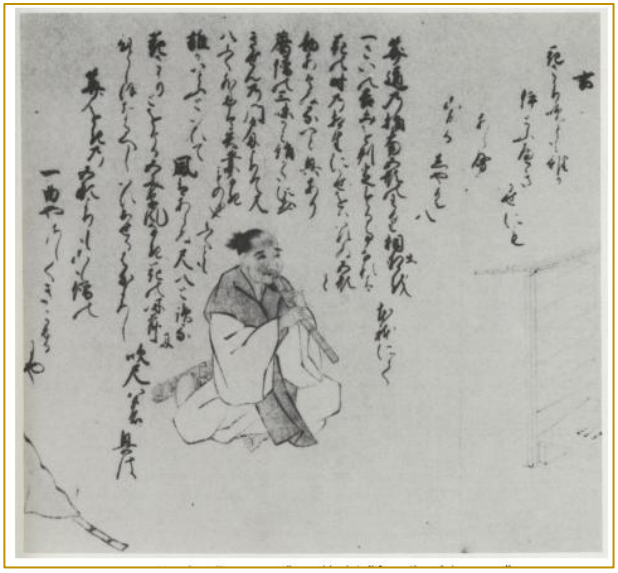
Il. 1: Gagaku shakuhachi, *siglo VIII, presumiblemente fabricado en China, longitud 43,7 cm, conservado en el Shôsûin, Nara.*

De los numerosos grupos de monjes mendicantes que surgieron del gran renacimiento religioso japonés entre los siglos XI y XIII, había uno cuyo emblema era el *shakuhachi*. Los monjes de este grupo se llamaban *komosô*, "monjes de la estera de paja", ya que su única posesión era una estera de paja que llevaban consigo (il. 2). No se sabe nada de su música. Pero de ellos surgieron los *komusô*, los "monjes del Vacío y la Nada", aunque estos reivindicaban un linaje diferente. Cobraron importancia por primera vez en el siglo XVII (il. 3) y en 1677, bajo el nombre de la Secta Fuke, lograron obtener reconocimiento como una línea colateral de la Secta Rinzai del Budismo Zen, ya que el Maestro Zen P'u-k'o (Fuke en japonés, ca. 845), a quien los *komusô*

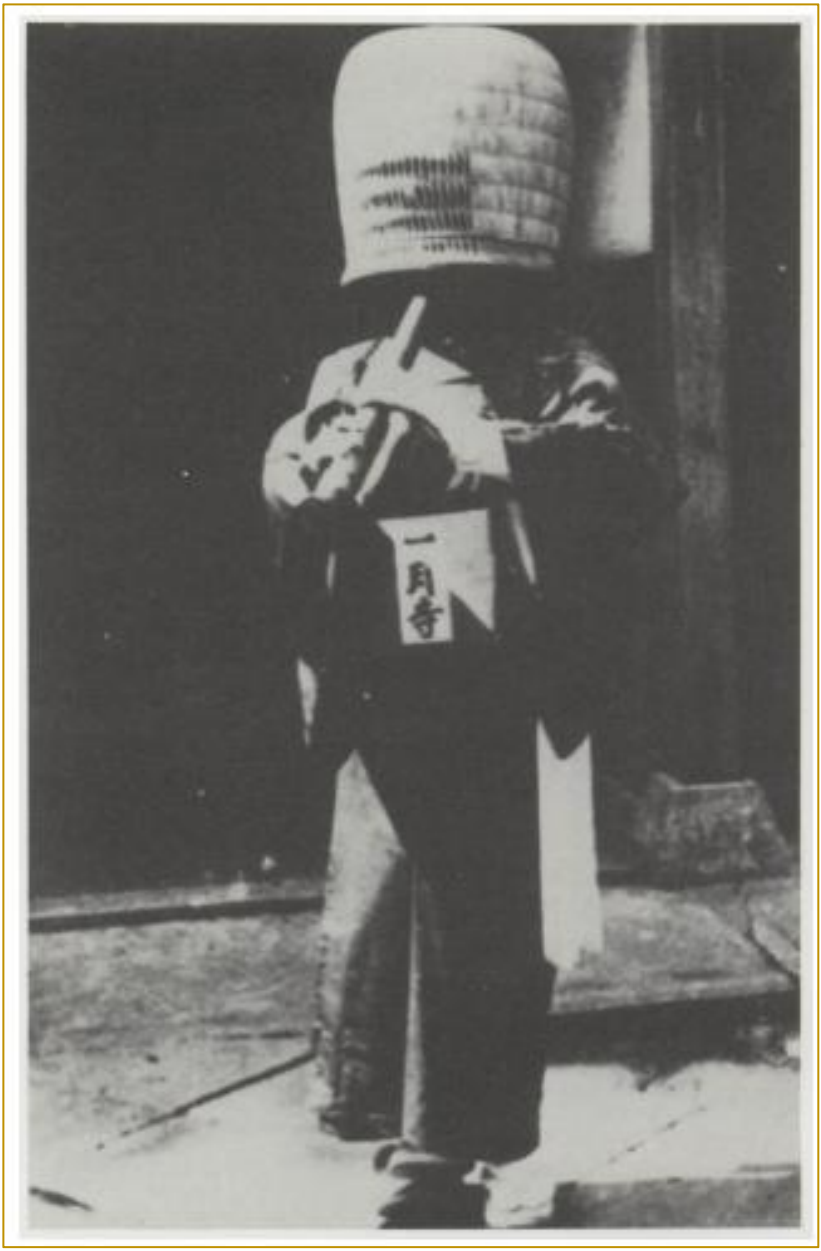
reivindicaban como su fundador, había tenido contacto ocasional con Lin-chi (Rinzai en japonés) (Suzuki 1971: 14).
Así pues, solo a partir de un período muy tardío, el siglo XVII, se puede demostrar el vínculo entre el *shakuhachi* y el Zen. A pesar de los escritos que la secta produjo para fundamentar su reivindicación de origen chino, hoy en día se puede asumir que la Secta Fuke surgió de los círculos más modestos de los *komosô*, y que su uso del *shakuhachi* no tenía antecedentes. Dadas las condiciones de la época, para la Secta Fuke era una cuestión de supervivencia poder presumir de una gran antigüedad y un fundador reconocido, y para lograrlo no dudaron en utilizar documentos falsificados. Todo esto ha sido descubierto una y otra vez por una impresionante serie de investigadores, desde Arai Hakuseki (1656-1726) hasta Sanford (1977: 411-440). Sin embargo, lo que se ha apreciado demasiado poco es el logro original de los *komusô*, que consistió en haber vinculado la música a la práctica de la meditación de una manera única.

La Secta Fuke consideraba el *shakuhachi* no como un instrumento musical, sino como *hôki*, un "instrumento religioso, un instrumento de instrucción". Esto significaba que tocar el *shakuhachi* formaba parte de la práctica religiosa, que consistía en zazen (meditación), tocar el *shakuhachi* y ejercicios de esgrima (Takahashi 1973: 19). Las tres piezas más antiguas, una de las cuales, *Kyorei*, se supone aún hoy de origen chino, se interpretaban en ocasiones ceremoniales, donde reemplazaban el canto de *sutras* (Araki 1971: 19). La interpretación del *shakuhachi* también se realizaba en los templos al margen de las ceremonias religiosas,

concretamente como ejercicio meditativo. Como tal, se denominaba *suizen*, "meditación de respiración o soplo", y complementaba la forma de meditación típica de las diversas escuelas Zen, es decir, el zazen. Fuera del templo, el *komusô* tocaba el *shakuhachi* durante el ritual de recolección de limosnas (*shuppachi*). Las piezas que se interpretaban en estas últimas ocasiones se consideraban el segundo grupo más importante del repertorio de la Secta Fuke. Con el paso del tiempo, los diferentes templos desarrollaron una inmensa cantidad de variaciones locales de estas piezas musicales. Wadazumi (1969: 159) cifra el repertorio completo de la Secta Fuke en 200 piezas, Takahashi (1973: 66) en 300. La mayoría de ellas se perdieron con la disolución de la Secta Fuke en 1973.



Il. 2: Komôso *(monje de la estera de paja), detalle del rollo ilustrado* Sanjuniban shokunin utaawase emaki, *período Muromachi (1338-1573), Museo Nacional de Tokio.*



Il. 3: Komusô *("monje del Vacío y la Nada") del Templo Ichigetsu, fotografiado antes de 1870*

A mediados del siglo XVIII, surgió un movimiento reformista que buscaba evitar que el repertorio se descontrolara; se dedicó a depurarlo de elementos de la música popular y de entretenimiento. Su representante más destacado fue Kurosawa Kinko (1710-1770), quien, en el transcurso de sus extensas peregrinaciones como *komusô*, se familiarizó con las diversas tradiciones musicales locales. Hacia el final de su vida, cuando se convirtió en profesor de *shakuhachi* en los dos templos principales de la Secta Fuke, seleccionó 36 piezas y estableció una notación fija para ellas (il. 4).

No cabe duda de que Kinko estaba profundamente comprometido con el aspecto Zen de la interpretación del *shakuhachi* y deseaba elevar el nivel general de la interpretación en la Secta Fuke seleccionando piezas que consideraba valiosas y estableciendo su forma. Se le atribuyen frases como *ichion jobutsu*, "alcanza la iluminación en un solo tono", y *chikuzen ichinyo*, "el bambú (es decir, el *shakuhachi*) y el Zen son uno". Sin embargo, no se conserva nada más de estos escritos. Sus diarios fueron destruidos en un bombardeo sobre Tokio en 1944.

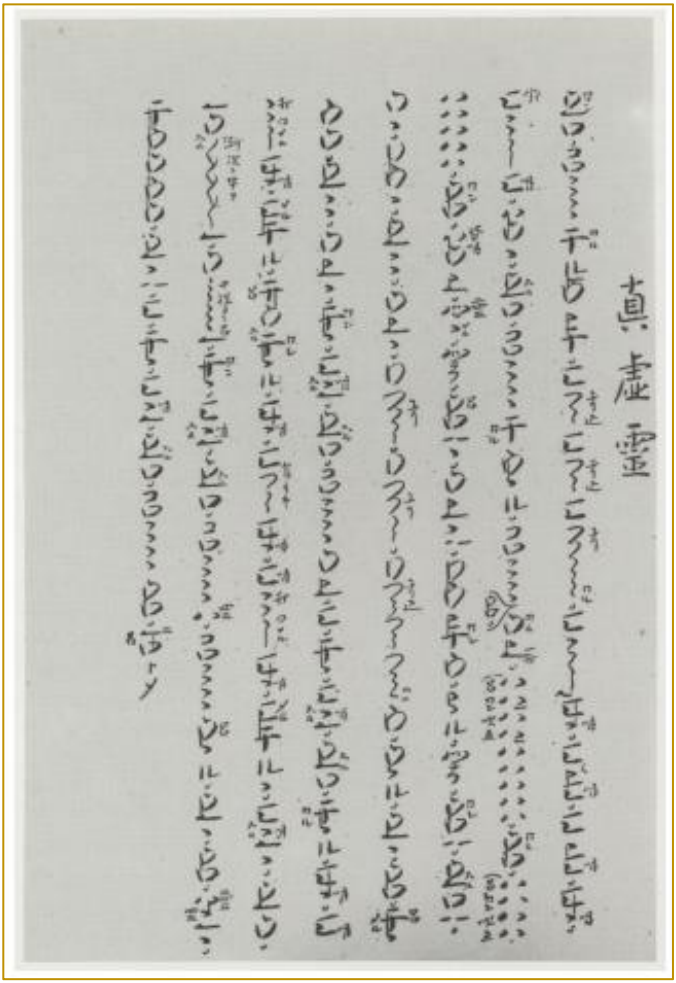
Aún más importantes son los tres ensayos que aún se conservan de Hisamatsu Fûyô (ca. 1790-1845), alumno del nieto de Kurosawa Kinko. Estos ensayos son prácticamente las únicas fuentes sobre el trasfondo espiritual de las prácticas musicales de la Secta Fuke.[2]

[2] Las tres obras *Hitori Mondò*, "Preguntas auto-respondidas", escrita en 1823, *Hitori Kotoba*, "Monólogo", escrita antes de 1830, y K *Hôgo*, "Sermón sobre la quietud del mar", escrita en 1838, se encuentran en la traducción alemana y con comentarios en Gutzwille 164-198.

Fûyô considera la práctica de tocar el *shakuhachi* en términos del concepto de *shugyô*, "ejercicio espiritual, disciplina religiosa". En el *shakuhachi shugyô*, es decir, al tocar el *shakuhachi* como ejercicio espiritual, el instrumento se convierte en *zenki* o *sengu*, una "herramienta del Zen". La esencia de tocar el *shakuhachi*, afirma en el *Hitori Mondò*, es "tocar en un estado de liberación de la mente racional"; por lo tanto, *shugyô* es la disciplina espiritual que consiste en liberarse de la mente racional para alcanzar el nivel donde la "Verdad aparece" en forma de *tettei on*, el "Tono Absoluto" o el "Tono en Sí Mismo". Que este nivel, que otras escuelas Zen llaman *satori* o *kenshô*, se haya alcanzado mediante la música, constituye la verdadera y original contribución de la Secta Fuke a la práctica del Zen, que, por tradición, es bastante negativa hacia la música, considerándola una distracción mundana.

Ciertamente, no se trataba de cualquier música interpretada por los monjes de la Secta Fuke, sino de una música creada específicamente para el *shakuhachi shugyô*, llamada *honkyoku*, la "música auténtica y original". Se sabe poco sobre los orígenes del *honkyoku*. La leyenda dice que el núcleo del repertorio data del siglo XIII, lo cual es en sí mismo muy dudoso. Se desconoce el origen de la mayoría de las piezas existentes, y la colección de 36 *honkyoku* realizada por Kurosawa Kinko a mediados del siglo XVIII revela influencias muy diversas: música ceremonial budista, música de cámara burguesa y música folclórica. Sin embargo, lo crucial no es la antigüedad ni la "pureza" de la música, sino el hecho de que, independientemente de su

origen, fue completamente metamorfoseada y reelaborada en una forma independiente y distintiva. El *honkyoku*, en la forma que adoptó en el siglo XVIII y que se conserva en esencia hasta nuestros días, se caracteriza por un tempo extremadamente lento y un ritmo flexible.



Il. 4: *Notación para* shakuhachi *del* honkyoku, "Shin Kyorei", escuela Kinko, siglo XIX.

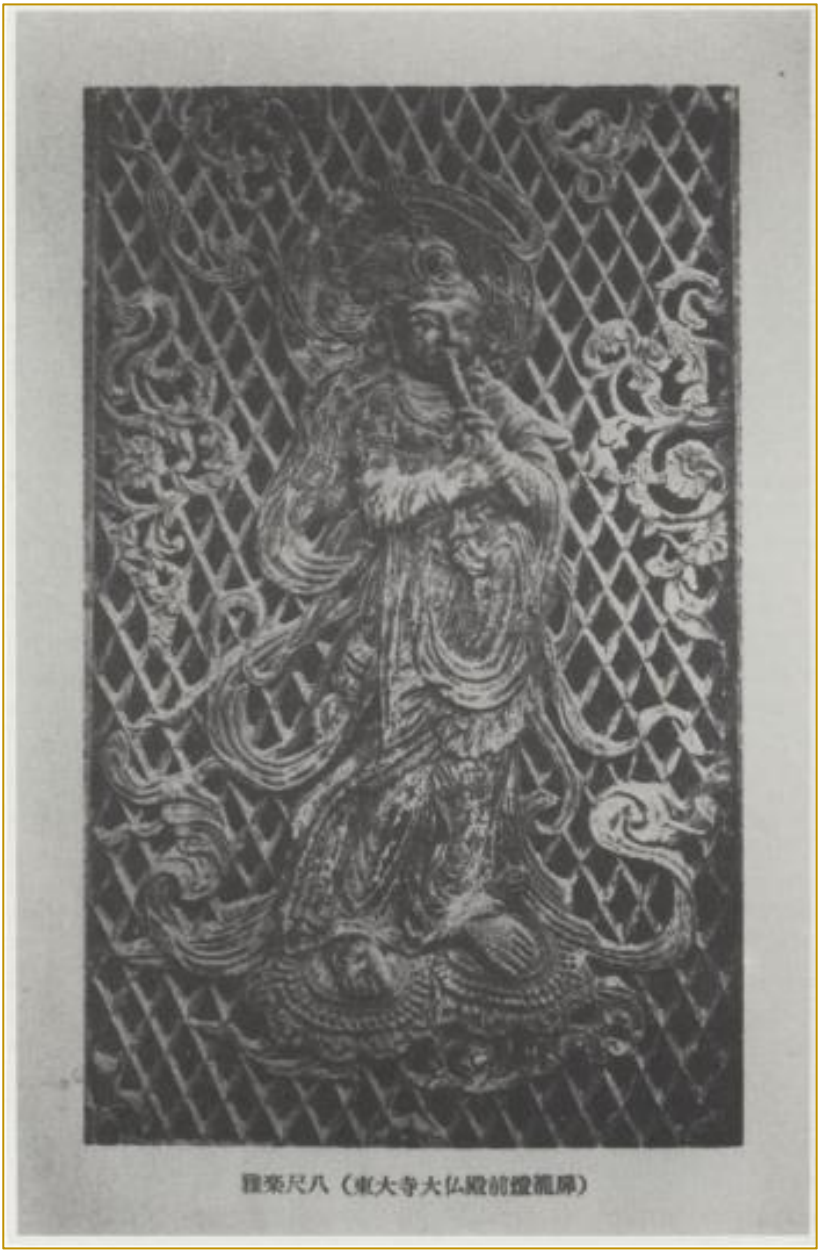
Estas dos características tienen el efecto de romper la coherencia melódica en favor de patrones de notas complejos y en gran medida autocontenidos, que en otro lugar he denominado "células tonales".[3] Hoy en día, hay pocas esperanzas de encontrar más información sobre los orígenes del *honkyoku*, pero parece que los patrones melódicos simples se han resuelto, por así decirlo, en sus componentes individuales, las notas, mediante la práctica de la meditación musical y se han consolidado de nuevo en forma de células tonales. Pues incluso el nombre dado al objetivo de la meditación, *tettei on*, "el Tono Absoluto", indica que el énfasis se ponía en el tono como un evento aislado, y no en una melodía coherente. Así es también como debe entenderse el dicho *ichion jôbutsu*, "alcanzar la iluminación en un solo tono".

Pero si el tono aislado, el sonido del *shakuhachi*, asume un papel tan central, la forma en que se produce también cobra mayor relevancia. La respiración, el acto de respirar, cobra una importancia crucial, y su control y establecimiento produce el tono. Para caracterizar la función de la respiración, Fûyô utiliza el término *kisoku* (compuesto de *ki*, "espíritu", y *soku*, "aliento"), "aliento espiritual", y en el *Kaisei Hôgo* lo describe así: "En verdad, el éxito del *shakuhachi shugyô* depende únicamente del Espíritu y del aliento. Si el Espíritu se ilumina, el aliento se convierte en Espíritu. Si el Espíritu permanece inmóvil, el aliento alcanza la perfección. Esto significa entrar completamente en el Zen". En el siguiente pasaje, Fûyô describe el camino que debe

[3] A propósito de las células tonales y la forma del *honkyoku*, véase Gutzwiller 1.

recorrerse para alcanzar el *kisoku*, el Aliento Espiritual, comparando el *shakuhachi shugyô* con un tratamiento doloroso:

> Quien desee que el Aliento Espiritual se eleve debe primero liberarse de toxinas. Quien desee purgar las toxinas no debe temer los mareos provocados por el antídoto. ¡No te acobardes ante el sonido impuro que se produce al soplar el Gran Bambú! Este sonido es como un potente emético que expulsa la mucosidad venenosa. (...) Quien así ha recuperado la salud también puede hacer surgir el Aliento Espiritual. Pero quien realmente hace surgir el Aliento Espiritual también alcanza el nivel del Tono Absoluto.
>
> ¡Destierren todas las dudas! Quienes son más resueltos no temen los mareos y alcanzan, tras un largo *shugyô*, el verdadero Camino. Pero quienes no son tan resueltos, quienes temen la amargura del proceso de curación y no toman la medicina, encuentran difícil evitar el Camino equivocado. Pero quienes son irresolutos, quienes oyen hablar de los rigores del tratamiento y tienen demasiado miedo de tomar la medicina, son quienes aman el Pequeño Bambú. Estas personas tratan el Aliento Espiritual con petulancia y complacencia. Solo juegan con el Camino y emiten un sonido que parece un balbuceo absurdo. Estas personas carecen de honor y solo ven la ceguera. ¡No tengan nada que ver con esas personas!



Il. 5: *Bodhisattva tocando el* shakuhachi *,*
fundido en bronce, Templo Tôdai, Nara, siglo VIII.

El objetivo, entonces, es permitir que el Tono Absoluto se manifieste. En este sentido, Fûyô utiliza una metáfora drástica: el tono del *shakuhachi* es un antídoto, un emético que expulsa la mucosidad tóxica. Resulta sumamente ilustrativo que Fûyô describa el tono del *shakuhachi* cuando se toca correctamente, es decir, cuando se toca el Gran Bambú, como "impuro", como algo desagradable. Así, si el *shakuhachi* se utiliza como instrumento Zen, los valores estéticos que de otro modo serían válidos se invierten prácticamente. Aunque el tono debe ser "seguro y firme", como escribe Fûyô en el *Hitori Kotoba*, un tono fino no es el objetivo de tocar el *shakuhachi*, y Fûyô lo describe como nada menos que "despreciable, si a alguien le encanta producir un tono espléndido".

El proceso de sanación, tal como se describe aquí la búsqueda de la iluminación, no es en absoluto una experiencia placentera, sino que exige gran determinación. En contraste con el Gran Bambú y su función purificadora, Fûyô describe a quienes "aman al Pequeño Bambú" como quienes "solo se burlan del Camino" y tratan el Aliento Espiritual con "suficiencia y complacencia"; estos, como escribe Fûyô en otra parte, "se dejan llevar por la ilusión de un falso egocentrismo". Pero es necesario liberarse del *ushin*, el espíritu orientado a la realidad, para poder actuar en un estado de desapego de la mente racional y de todo lo que se experimenta a través de ella. Por eso, como escribe Fûyô al final de este pasaje del *Kaisei Hôgo*, "la forma en que el *shakuhachi* es un instrumento del Zen debe explicarse

mediante los conceptos de *mui* (actividad sin propósito) y *kisoku* (Aliento Espiritual)".

Sin embargo, el *honkyoku*, la antigua música para *shakuhachi*, de raíces religiosas, no consiste en notas individuales (aunque, como se describió anteriormente, las células tonales tienden a aislarse entre sí), sino en piezas musicales, de las cuales Kinko eligió 36 para su colección. Cabe destacar que Fûyô asume una actitud ambivalente hacia el aspecto musical del *honkyoku*, al evitar la palabra "música" en general y siempre llama al *shakuhachi hôki* (instrumento religioso) y *no gakk*i (instrumento musical). Es cierto que en el *Hitori Mondò* afirma que es "una ofensa apartarse de la forma establecida de cada pieza. Aunque incluso entonces es posible apreciar la belleza del sonido del bambú, no es posible reconocer la naturaleza del *shakuhachi* como un instrumento Zen".

Por otro lado, sin embargo, es evidente que tiene reservas sobre considerar la maestría musical como criterio de logro. Hay un pasaje en el *Hitori Mondò* donde es precisamente la música la que recibe sus críticas: "No es la cantidad de piezas aprendidas lo que hace a un buen intérprete, sino la forma en que toca una pieza. (...) Pero una pieza no es ninguna pieza; ninguna pieza es Aliento Espiritual; el Aliento Espiritual no es otra cosa que el Vacío y la Nada". A pesar del énfasis de Fûyô en que, en última instancia, la forma musical del *honkyoku* carece de importancia y que el objetivo del *shugyô* es entrar en el "Espíritu del Vacío", sigue recalcando que el Camino solo puede seguirse mediante una

estricta adherencia a la forma y un dominio impecable de la técnica para tocar el *shakuhachi*.

En el *Hitori Kotoba*, presenta la relación entre la técnica y el Espíritu del *honkyoku*, que, en su opinión, es bastante clara: el dominio de la técnica conduce a la comprensión del Espíritu de la música. Si bien, afirma, el dominio del *shakuhachi* no reside esencialmente en el dominio de la técnica, sino en la comprensión del Espíritu de la música, el aprendizaje de la técnica es la condición previa para adentrarse en este Espíritu. Por lo tanto, quien no domine la técnica de tocar el *shakuhachi*, según Fûyô, no entrará en el Espíritu de la música. Es indudable, afirma, que quien, como principiante, se preocupe por el Espíritu de la música en lugar de por la técnica interpretativa, será durante toda su vida un *chikudò no rikutsusha*, un "teórico del Camino del Bambú".

A pesar de toda su insistencia en el *shugyô*, el ejercicio espiritual cuya expresión es el *honkyoku*, la actitud de Fûyô en esta cuestión muestra en qué punto el *honkyoku* pasa de ser un ejercicio puramente religioso sin pretensiones estéticas primarias a ser música, y en qué punto se hace posible medir la profundidad de la comprensión del *shugyô* a partir de cómo se interpreta la música. De ahí a equiparar la perfección técnica con la comprensión, solo hay un pequeño paso; un paso que Fûyô intenta evitar, pero que es demasiado obvio para no haberlo dado. Ya en 1838, Yoshida Itchô (1812-1881) pudo escribir que el número de quienes habían visto la Verdad había disminuido considerablemente

y que probablemente era inevitable que el *shakuhachi* dejara de ser un instrumento religioso y se redujera al nivel de un instrumento musical (Kurihara 1918: 206).

Durante la segunda mitad del siglo XIX, es justificable afirmar que el *honkyoku* se convirtió cada vez más en una música libre de ideas específicamente religiosas. En cualquier caso, este fue el requisito previo para su supervivencia tras la disolución de la Secta Fuke en 1871. Si antes no hubiera dejado de ser exclusivamente la expresión musical de las prácticas religiosas de dicha secta, tal vez nunca habría sobrevivido a la prohibición.

La disolución de la Secta Fuke fue consecuencia de las drásticas y profundas reformas de la Restauración Meiji. Los abusos generalizados en la secta sirvieron de pretexto para la prohibición, pero es difícil imaginar que la Secta Fuke hubiera sobrevivido a las revueltas, incluso si los abusos que prevalecían en ella no fueran peores que en otras sectas. En cualquier caso, su estrecha relación con el antiguo régimen de los Tokugawa la hizo intolerable para el nuevo gobierno.

El uso del *shakuhachi* como instrumento Zen llegó así a su fin. Este singular "experimento", que había durado más de 200 años y que consistía en introducir la música o la meditación tonal en el Zen, se interrumpió. El número de quienes aún cultivaban el *honkyoku* disminuyó drásticamente. Así, en 1895, Uehara Kyodô (1848-1913) escribió: "Últimamente se ha producido un descenso tan extraordinario en el número de quienes aprenden esta música que la tradición apenas se

salva de la extinción. A largo plazo, dadas las extraordinarias dificultades que presenta la música, el interés por ella solo se mantendrá cuando se adapte al gusto de las masas" (Uehara 1927: 76).

Afortunadamente, esto no ha sucedido. Es cierto que incluso en el siglo XIX, el *shakuhachi* alcanzó una mayor difusión al ser incluido como tercer instrumento en la música de cámara japonesa, estableciéndose así como un instrumento musical secular fuera del estrecho círculo de la Secta Fuke. De igual manera, la interpretación del *shakuhachi* ha tenido un gran público en el siglo XX gracias a la actividad de Nakao Tozan (1876-1956), cuyas composiciones, en su mayoría de la variedad polifónica occidental, han encontrado un amplio mercado. Sin embargo, el antiguo *honkyoku* de la Secta Fuke, ahora despojado de sus asociaciones religiosas más estrechas, ha sido, y aún es, interpretado por un pequeño número de devotos.

Bibliografía

Araki, Tatsuya, *Kinko-ryû shakuhachi honkyoku*. Middletown: Wesleyan University (tesis de máster no publicada), 1971.

Gutzwiller, Andreas, *Die Shakuhachi der Kinko-Schule*. Studien zur traditionellen Musik Japans, vol. V. Kassel: Bärenreiter, 1983.

Kurihara, Kóta, *Shakuhachi shikô*. Tokio: Chikuyûsha, 1918.

Sanford, James H., "*Shakuhachi Zen, the Fukeshû and komusô*", Monumenta Nipponica XXXII (4): 41 1-440, 1977.

Suzuki, Daisetz T., Sengai, the Zen Master. Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society, 1971

Takahashi, Kûzan, *Fukeshû shôshi*. Tokio: Fujiyoshi Yoshizô, 1973.

Uehara, Rokushirô (Kyodô), *Zokugaku Senritsu kô*. Tokio: Iwanami Shôten (reimpresión de la edición de 1895). 1927.

Wadazumi, Dôsôsô, "*Shakuhachi, takôteki, hotchiku*", en Koide, Kôhei (ed.), *Nihon no dentò ongaku*, Tokio: of 1895 ed.). 1927

Wadazumi, Dôsôsô, "Shakuhachi, takôteki, hotchiku", in Koide, Kôhei (ed.), Nihon no dentò ongaku, Tokyo: Ongaku no Tomo.

Que puedan el mérito y la virtud resultantes
del Dharma aquí contenido,
de su traducción, lectura y difusión,
distribuirse por todas partes sin discriminación;
que podamos todos generar la Bodhichitta
y renacer de un Loto en Sukhavati,
la maravillosa Tierra Pura del Oeste,
contemplar el glorioso rostro de Amitabha
y alcanzar el supremo y perfecto Despertar
para regresar a rescatar a todos lo seres
del oscuro y engañoso océano del samsara.

"La Luz Resplandeciente ilumina universalmente
Los mundos de las diez direcciones
Y todos los que recuerdan al Buda
Son recibidos y nunca abandonados."

- Buda Shakyamuni - *Sutra de la Contemplación* -

Namo Amita Buda

南无阿弥陀佛

Om Amitabha Hrih Svaha

ॐ अमिताभ ह्रीः स्वाहा

CAMINO BLANCO

El Camino del Recuerdo del Buda

https://elcaminoblanco.wordpress.com/

KUAN YIN

La Puerta Universal de Kuan Shi Yin 觀世音

https://kuanshiyinpusa.wordpress.com/

MAITRĪ – मैत्री

Dharma Comprometido

https://maitridharmacomprometido.wordpress.com/